

Tapfere Mütter – friedliche Väter

Zwei Essays zum japanischen Film von Kawamoto Saburô

Ins Deutsche übertragen von Harald Salomon

Der renommierte Publizist Kawamoto Saburô 川本三郎 (geb. 1944) beschäftigt sich seit geraumer Zeit mit verschiedenen Aspekten des kulturellen Lebens. Zahlreiche Veröffentlichungen dokumentieren insbesondere sein weitgefächertes Interesse an der Filmkultur des In- und Auslands.¹

Die beiden folgenden Texte erschienen zunächst in den Ausgaben November 1992 und Mai 1993 der Zeitschrift *Sekai* 世界 ("Die Welt"), 1994 wurden sie in einem Buch des Verfassers veröffentlicht.² Während der erste Beitrag die Darstellung von Müttern im Nachkriegsfilm behandelt, wendet sich der zweite dem Lebenswerk des 1993 verstorbenen Schauspielers Ryû Chishû zu.

I. Die Tapferkeit der Mütter

Von Sugimura Haruko bis Iida Chôko

Im Mittelpunkt einer Familie steht stets die Mutter. Nicht die Väter, sondern die Mütter sorgen für den seelischen Unterhalt. Das Einheitsgefühl der Familien, die zu zerfallen drohen, wird fortwährend von ihnen genährt. In der

-
- 1 Unlängst zeichnete er als Herausgeber verantwortlich für 女優高峰秀子 *Joyû Takamine Hideko* ("Die Schauspielerin Takamine Hideko"), Heibon Sha 1999. Vgl. auch 銀幕の東京 *Ginmaku no Tôkyô* ("Tôkyô im Film"), Chûô Kôron Shin Sha 1999. Dem erstmals 1994 bei Shôgakukan veröffentlichten 映画の昭和雑貨店 *Eiga no Shôwa zakkaten* ("Ein Gemischtwarenladen des Shôwa-Films") sind bereits drei Fortsetzungsbände gefolgt.
 - 2 Vgl. 今ひとたびの戦後日本映画 *Ima hitotabi no sengo Nihon eiga* ("Der japanische Film der Nachkriegszeit neu betrachtet"), Iwanami Shoten 1994. Für die beiden Texte vgl. 「母の力・杉村春子から飯田蝶子まで」 "Haha no chikara. Sugimura Haruko kara Iida Chôko made" ("Die Tapferkeit der Mütter. Von Sugimura Haruko bis Iida Chôko"); ebd.: 135–50, 「穏やかな父・笠智衆」 "Odayaka na chichi. Ryû Chishû" ("Ein friedlicher Vater. Ryû Chishû"); ebd.: 236–50.

schweren Zeit nach dem Kriegsende haben Mütter gearbeitet, ohne Sanftmut und Tapferkeit zu verlieren. Unaufhörlich haben sie ihre Kinder geliebt und beschützt. Dabei handelte es sich nicht um ungewöhnliche Frauen von hoher Bildung. Es waren Frauen, die ein durchschnittliches Leben führten.

Die Rolle der Tanaka Kinuyo in *Okâsan* おかあさん [“Mutter”] (Naruse Mikio, 1952) ist der Idealtyp einer gewöhnlichen Mutter. Nachdem ihr Ehemann an einer Krankheit verstorben ist, führt sie die Wäscherei im Familienbesitz weiter und zieht die Kinder allein auf. Sie kümmert sich selbst um die Kinder ihrer jüngeren Schwester (Nakakita Chieko), deren Ehemann gefallen ist. Ihre Doppelrolle als Vater und Mutter mühelos bewältigend, leitet sie die Familie und sorgt für deren Unterhalt.

Tanaka Kinuyo ist in diesem Film einfach wunderbar. Ihre Mutterdarstellung verleitet zu der Vermutung, der japanische Film habe sich langsam vom Chaos nach dem Kriegsende erholt, da er ideale Muttergestalten wie sie in den Mittelpunkt rückte. Das zeitgenössische Kino benötigte die von ihr symbolisierte Mütterlichkeit, um die Niederlage zu bewältigen. *Okâsan* endet mit einer Szene, in der Tanakas Blick wohlwollend auf dem im Haus wohnenden Lehrling ruht, der, von der Arbeit des Tages erschöpft, schläft. Am Kopfende seines Betts liegt ein unvollendeter Brief an seine Mutter in der Heimat. [Er beginnt mit den Worten] “Meine liebe Mutter”. Ihre Augen verharren auf dem Brief. In diesem Moment verkörpert sie die Mütterlichkeit an sich, die Tapferkeit und Zartgefühl vereint.

Auch in *Higanbana* 彼岸花 [“Nirwana-Blumen”] (Ozu Yasujirô, 1958) stellt Tanaka Kinuyo eine typisch japanische, bescheidene Ehefrau und Mutter dar. Hier führt sie ein eindrucksvolles Gespräch, in dessen Verlauf sie sich überraschend vergnügt an das harte Leben während des Krieges erinnert. Diese Unterhaltung ereignet sich mehr als zehn Jahre später, als der Frieden bereits wieder eingeleitet ist. An einem Feiertag unternimmt sie mit ihrem Ehemann (Saburi Shin) und den Kindern einen Ausflug in den Erholungsort Hakone. Während sie die an einem See spielenden Kinder beobachtet, sagt sie:

Weißt Du, ich erinnere mich noch manchmal daran, wie wir im Krieg oft zusammen in den Luftschutzkeller stürmten, wenn die feindlichen Flugzeuge kamen. Setsuko war erst in die Schule gekommen, und Hisako hatte gerade mal Laufen gelernt. Wenn wir so zu viert im Stockfinstern saßen, dachte ich schon mal, daß wir wenigstens alle zusammen sterben. Der Krieg war abscheulich. Aber sehnst Du dich nicht auch manchmal nach dieser Zeit?

Ihr Ehemann widerspricht. Es sei doch eine schlimme Zeit gewesen. An allem habe es gemangelt, und überall hätten sich üble Gesellen breitgemacht.

Er wolle sich gar nicht mehr erinnern. Selbst mitten im Krieg war die Mutter das Zentrum der Familie. Ihr "wenigstens sterben wir alle zusammen" vermittelt das Einheitsgefühl der Familien.

Einige Jahre zuvor war Tanaka Kinuyo in der Kriegsproduktion *Rikugun* 陸軍 ["Das Heer"] (Kinoshita Keisuke, 1944) in der Rolle der trauernden Mutter zu sehen gewesen, die ihren einrückenden Sohn, von Gefühlen überwältigt, verabschiedet. Zwar war sie schwach und konnte sich dem Militarismus nur widersetzen, indem sie ihrem Sohn nachlief, doch könnte sie auch als Gegnerin angesehen werden, die den Krieg zumindest nicht aktiv unterstützte. Als der Krieg mit der Niederlage des Militarismus geendet hatte und neue Werte nicht sofort in greifbare Nähe rückten, war die Existenz der Mütter das einzige, worauf man vertrauen konnte. Wenn es inmitten des Zusammenbruchs verschiedener Wertvorstellungen überhaupt etwas gab, was nach wie vor Bestand hatte, dann dürfte es die Tapferkeit und das Zartgefühl der Mütter gewesen sein.

Als die Kontinuität zwischen Vergangenheit und Zukunft durch den fünfzehnten August [den Tag der bedingungslosen Kapitulation], durchtrennt wurde, waren nur die Mütter kaum betroffen. Die Väter, im Krieg gescheitert und ihrer Autorität enthoben, wurden in der chaotischen Nachkriegsphase ihres Selbstbewußtseins beraubt. Die Mütter dagegen durchlebten diese Zeit tapfer und konsequent ihrer Natur gemäß. Zumindest waren sie im Vergleich zu den Männern relativ unbelastet. Sie hatten den Krieg kaum unterstützt. Deshalb konnte auch Tanaka Kinuyo mühelos vom kriegszeitlichen Film *Rikugun* an die Nachkriegsproduktion *Okâsan* anschließen.

Die Mütter erlangten nun einen Grad an Einfluß, wie sie ihn ehemals nie besessen hatten. Sich dieses Wandels durchaus bewußt, äußert sich Tanaka Kinuyo in einem Essay wie folgt.

Auch vor dem Kriegsende wurden zahlreiche Mütterfilme produziert, aber diese herkömmlichen Produktionen handelten gewöhnlich von tränenreichen Müttern, die unter dem Druck des feudalistischen Familiensystems litten, deren Rechte als Mütter oder gar als Menschen grausam verletzt wurden und die zu Opfern ihres Pflichtgefühls oder des gesellschaftlichen Ansehens wurden.

Doch in der heutigen, sogenannten demokratischen Zeit, in der die Rechte des Individuums ausdrücklich anerkannt sind, ist ein Muttertyp im Entstehen begriffen, der sich von den herkömmlichen Produktionen unterscheidet. Zwar mögen auch sie sich angesichts einer überlegenen Macht zur Unterwerfung entschließen. Um aber dem heutigen Empfinden zu entsprechen, müssen sie sich aufgrund ihrer ausgeprägten Individualität dagegen wehren und ihre Persönlichkeit, welche die reine mütterliche Liebe für die Kinder einschließt, kraftvoll ausleben.

Die Schauspielerin schrieb diesen Essay anlässlich der Darstellung der Mutter in *Chijô* 地上 [“In dieser Welt”] (Yoshimura Kôzaburô, 1957), der auf der Vorlage [des populären Vorkriegsromans] von Shimada Seijirô beruht (*Kinema junpô* 195, Januar 1958). Der Text verdeutlicht, daß sie sich ihrer Rolle – “eine Mutter, die arm sein mag, aber ihren Kummer nicht zeigt und, die Rolle eines Vaters miterfüllend, kraftvoll weiterlebt” – wohl bewußt war.

Tanaka Kinuyo ist kein Einzelfall. Wenn man den japanischen Nachkriegsfilm Revue passieren läßt, fällt die außerordentlich große Zahl von idealisierten Muttergestalten auf, die Tapferkeit und Zartgefühl vereinen. Immer stehen sie im Mittelpunkt der Familien und sorgen für deren seelischen Unterhalt; mitunter arbeiten sie anstelle des Vaters und sorgen auch für den materiellen. Die “Tapferkeit der Mütter” stärkt das Einheitsgefühl der Familien. Setzt man den Militarismus mit dem “gestrengen Vater” gleich, so dürften Pazifismus und Demokratie der Nachkriegszeit eben durch die Mütterlichkeit angemessen versinnbildlicht werden. Denn für die Mütter bedeutete die neue Gesellschaft die Erfüllung ihrer “Träume”. So verbarg sich gewissermaßen das männliche Prinzip zeitweilig unter dem Deckmantel der Mütterlichkeit.

Ôsone ke no ashita 大曾根家の朝 [“Der Morgen der Familie Ôsone”] (Kinoshita Keisuke, 1946) wurde unmittelbar nach dem Krieg unter der Leitung des Oberkommandos der amerikanischen Armee produziert und thematisiert die demokratische Aufklärung.³ In der jährlichen Bestenliste der Zeitschrift *Kinema junpô*, [dem maßgeblichen Urteil der japanischen Filmkritik], wurde das Werk an erster Stelle geführt. Es schildert, wie einer liberalen Familie aus [Tôkyôs wohl situierten Oberstadt] Yamanote durch den Militarismus Opfer abverlangt werden. Erst mit dem Tag der Kapitulation kann die Familie endlich einen neuen “Morgen” begrüßen. Aus heutiger Sicht erscheint der militaristische Onkel (Ozawa Eitarô) als etwas übertriebener Bösewicht, und

3 Die Besatzungsbehörden suchten durch Lenkung der Filmindustrie zur Verbreitung demokratischer Werte unter der japanischen Bevölkerung beizutragen. Die Vertreter der Produktionshäuser wurden deshalb noch im Jahr 1945 angehalten, Gegenstände wie den Schutz der Bürger- und Menschenrechte, die Gleichstellung der Frau, die Förderung der Gewerkschaftsbewegung oder die Verbrechen der “Militaristen” und “Großindustriellen” zu thematisieren. Neben dem genannten Werk von Kinoshita Keisuke werden *Minshû no teki* 民衆の敵 (“Feind des Volks”, Imai Tadashi, 1946), *Waga seishun ni kui nashi* わが青春に悔いなし (“Wir bereuen unsere Jugend nicht”, Kurosawa Akira, 1946) und *Inochi aru kagiri* 命ある限り (“Solange ich lebe”, Kusuda Kiyoshi, 1946) zu den bedeutenderen *democratization films* oder *democratization enlightenment films* gezählt. Mit der Verschärfung des Kalten Kriegs wurde die Förderung dieser Filme eingestellt. Vgl. Kyoko HIRANO: *Mr. Smith Goes to Tokyo. The Japanese Cinema under the American Occupation, 1945–1952*, Washington, London: Smithsonian Institution Press 1992: 147–54.

allgemein besteht in diesem Film eine Neigung zur Schwarzweißmalerei. Trotzdem verdient die unerschrockene Mutterfigur (Sugimura Haruko), welche das Werk dominiert, Bewunderung.

Die Familie Ôsone ist liberal. Der Vater, ein Universitätsprofessor, ist an einer Krankheit verstorben. Daraufhin zieht die Mutter die vier Kinder alleine auf (schon wieder eine "Witwe" als Heldin⁴). Je ernster sich die Kriegslage entwickelt, desto stärker wird auch die friedliche Familie erschüttert. Der älteste Sohn (Nagao Toshinosuke) wird als politischer Verbrecher verhaftet. Der zweite Sohn (Tokudaiji Shin) gibt seinen Traum von der Malerei auf und zieht in den Krieg. Auch der Verlobte (Masuda Junji) der Tochter (Miura Mitsuko) rückt ein. Selbst der bis zuletzt verbliebene dritte Sohn (Ôsaka Shirô) bewirbt sich auf den dringenden Rat seines Onkels, des Soldaten, als Marinereservist. Der Mutter bleibt nichts, als schweigend zu beobachten, wie ihr ein Kind nach dem anderen entrissen wird. Nur die Wutausbrüche des Onkels werden lauter. Der zweite Sohn fällt, der dritte verunglückt am Vorabend des Kriegsendes mit seinem geliebten Flugzeug wenig von Tôkyô entfernt über der Sagami-Bucht.

Bei Kriegsende hat lediglich der befehlshaberische Onkel, ein Oberst des Heeres, überlebt. Überdies hat er heimlich Waren im Haus angehäuft, wovon er sein Leben bestreiten möchte. Als Sugimura Haruko das bemerkt, läßt sie dem bisher mühsam unterdrückten Zorn und der Trauer freien Lauf: "S i e haben doch die Kinder in den Tod getrieben! Ihr Militarismus ist an allem Schuld!" Die Worte, die Tanaka Kinuyo nicht sagen konnte, als sie ihren in den Krieg ziehenden Sohn verabschiedete, spricht Sugimura Haruko, von ihren Gefühlen übermannt, erstmals "an diesem Morgen" aus. Das ist der Höhepunkt von *Ôsone ke no ashita*. Von der unerschrockenen Haltung Sugimura Harukos vertrieben, verläßt der Militär das Haus.

Die Mutter rückt nun in den Mittelpunkt der Familie. Möglicherweise begann von diesem Zeitpunkt an die Nachkriegszeit. Unter der Leitung der unbelasteten Mutter beginnt die Familie, gemächlich in Richtung des Wiederaufbaus zu schreiten. Am Ende kehrt der für tot gehaltene Verlobte der Tochter mit angelegter Uniform zurück. Sugimura Haruko, die Mutter, ist die erste, die ihn begrüßt. Zu diesem Zeitpunkt ist der neue Morgen für die Familie Ôsone bereits angebrochen.

4 Das Buch, dem der vorliegende Text entnommen ist, enthält auch Beiträge zur Darstellung von Witwen im japanischen Film.

Sugimura Haruko ist eine außerordentlich wandlungsfähige, große Schauspielerin, die fähig ist, in verschiedenste Rollen zu schlüpfen. Darüber wird leicht vergessen, daß sie häufig ideale Mutterfiguren dargestellt hat, die Tapferkeit und Zartgefühl in sich vereinen. Vor dem Krieg war sie die verwöhnende Amme in *Jirô Monogatari* 次郎物語 [“Die Geschichte des Jirô”] (Shima Kôji, 1941). Nach dem Krieg war sie in dem Film *Waga seishun ni kui nashi* わが青春に悔なし [“Wir bereuen unsere Jugend nicht”] (Kurosawa Akira, 1946) zu sehen, der neben *Ôsone ke no ashita* ein repräsentatives Werk für die Produktionen zur demokratischen Aufklärung darstellt. Sugimura spielt hier die gealterte Mutter, die stillschweigend das Ansehen ihres Sohnes bewahrt, der wegen seiner Teilnahme an der pazifistischen Bewegung verhaftet wurde und im Gefängnis starb. Da sie mit ihrem Sohn einen Vaterlandsverräter hervorgebracht hat, wird sie nahezu aus dem Dorf ausgeschlossen. Es ist überwältigend, wie sie und die Ehefrau (Hara Setsuko) des Sohnes, die bei ihr Zuflucht gesucht hat, alle Belästigungen wortlos ertragen und die Arbeit auf dem Feld fortsetzen. Die Kritik am Militarismus ist wiederum zu überhastet und schrill, Sugimura Harukos Darbietung jedoch vermittelt die “Tapferkeit der Mütter” überzeugend. Wie Tanaka Kinuyo wurde sie im Jahr 1909 geboren. Obwohl sie zur Zeit von *Waga seishun ni kui nashi* noch in den späten Dreißigern war, meisterte sie die Rolle einer alten Mutter. Selbstverständlich ist dies auf ihr schauspielerisches Talent zurückzuführen. Aber besaß sie nicht auch die Müttern eigene, glückliche Ausstrahlung? Zugegeben, eine Mutter auch nur zu spielen, dürfte in der chaotischen Periode nach dem Kriegsende eine beglückende Erfahrung gewesen sein. Überspitzt ausgedrückt, hätte dabei wohl jede Schauspielerin gestrahlt. Denn es war eine Zeit, in welcher die bloße Existenz der Mütter im Glanz eines neuen Wertes strahlte.

In *Mata au hi made* また逢う日まで [“Bis wir uns wiedersehen”] (1950) von Imai Tadashi spielt Sugimura Haruko aufs neue eine idealtypische, ausgeprägt mütterliche Frau. Ihre Tochter (Kuga Yoshiko) ist eine arme Kunststudentin. Schon wieder ist sie Kriegswitwe. Als sie erfährt, daß ihre Tochter und ein Student (Okada Eiji) einander lieben, macht sie sich zunächst Sorgen. Nachdem sie indessen begreift, daß es der Tochter ernst ist, entschließt sie sich zu wohlwollender Beobachtung. Sie weiß von der Entschlossenheit ihrer Tochter, die letzte Nacht mit dem einrückenden Freund zu verbringen, und stellt sich ihr nicht in den Weg. Sie verabschiedet sich von ihr, als wäre es das letzte Mal. In der gleichen Weise hatte Tanaka Kinuyo in *Rikugun* ihren Sohn verabschiedet.

Die Tochter stirbt bei einer Bombardierung des Bahnhofs. Ihr Freund, der ins Feld gezogen ist, ohne davon zu wissen, fällt. Als der Krieg schließlich

endet, vereint die Mutter die Photographien der beiden Verstorbenen. Zwar lebt sie in einer neuen Zeit, aber sie vergißt nicht, die Kriegstoten zu betrauern. Leben und Tod sind für sie untrennbar verbunden. Darin besteht die mütterliche Konsequenz und Kontinuität. In *Nijûshi no hitomi* 二十四の瞳 [“Vierundzwanzig Augen”] (Kinoshita Keisuke, 1954) verhält es sich ähnlich. Es ist die Lehrerin Ôishi (Takamine Hideko), welche die Gräber ihrer gefallenen Schüler besucht. Sie waren schwache Mütter. Da sie andererseits nicht aktiv in den Krieg verstrickt waren, konnten sie die Toten auch nach dem Kriegsende ehrlich betrauern. Ihnen war es möglich, ein Requiem anzustimmen.

Man sagt häufig, japanische Schauspielerinnen seien in der Rolle von Prostituierten besonders gut. Mit der gleichen Berechtigung könnte man sagen, daß ihre Darbietung von Müttern besonders überzeugend ist. Interessanterweise überlagern sich “Prostituierte” und “Mütter” häufig. Außerordentlich viele japanische Schauspielerinnen haben beide Rollen gespielt. Tanaka Kinuyo beispielsweise stellt in *Yoru no onnatachi* 夜の女たち [“Frauen der Nacht”] (Mizoguchi Kenji, 1948) eine Straßendirne dar. Auch die als “Mutterfilmschauspielerin” bezeichnete Mimasu Aiko wurde in *Akasen chitai* 赤線地帯 [“Rotlichtbezirk”] (Mizoguchi Kenji, 1956) in der Rolle einer Prostituierten aus dem Vergnügungsviertel Yoshiwara besetzt. Yamada Isuzu verkörperte in *Boshi zô* 母子像 [“Mutter mit Kindern”] (Saeki Kiyoshi, literarische Vorlage: Hisao Jûran, 1956) eine Mutter, die ihren während der erbitterten Kämpfe um [die Marianen-Insel] Saipan [1944] getroffenen Entschluß, [wie ein großer Teil der Inselbevölkerung] mit den Kindern Selbstmord zu begehen, nicht umsetzen kann. Nach dem Krieg wird diese Mutter zur Prostituierten. Todoroki Yukiko hatte in dem kriegszeitlichen Musical *Hanako san* ハナ子さん [“Fräulein Hanako”] (Makino Masahiro, 1943) die heitere junge Dame aus Tôkyôs wohlhabender Oberstadt gespielt, welche das Lied *O tsukai wa jîtensha ni notte* [“Der Bote steigt auf das Fahrrad”] singt. Später war sie die furchtlos im ausgebrannten Tôkyô lebende Prostituierte in *Nikutai no mon* 肉体の門 [“Tor des Fleisches”] (Makino Masahiro, 1948) nach [der zeitgenössischen literarischen Sensation von] Tamura Tajirô. Dagegen zieht sie in *Zakkyo kazoku* 雑居家族 [“Eine gemischte Familie”] (Hisamatsu Seiji, literarische Vorlage: Tsuboi Sakae, 1956) nicht weniger als vier angenommene Kinder auf.

Die häufige Überschneidung von “Prostituierten” und “Müttern” ist ein höchst interessanter Sachverhalt, auf den man bei der Untersuchung von Mütterlichkeit im japanischen Film stößt. In der chaotischen Periode nach dem Krieg herrschte zunächst große Not, die auch “die Mütter” in Mitleiden-

schaft zog. So kann etwa Tanaka Kinuyo in *Kaze no naka no mendori* 風の中の牝鶏 [“Eine Henne im Wind”] (Ozu Yasujirô, 1948) nicht umhin, sich für eine Nacht zu prostituieren, um die Behandlungskosten für ihr erkranktes Kind aufzubringen. Ebenso ergeht es Yamada Isuzu in *Boshi zô*, die am Ende wohl aus Schuldgefühlen über die Unfähigkeit, ihr Leben und das ihrer Kinder für das Vaterland zu opfern, allen Halt verlieren muß.

Die Überlagerung von “Müttern” und “Prostituierten” ist zudem darauf zurückzuführen, daß sie sich aus der männlichen Perspektive tatsächlich in einem Punkt nicht unterscheiden. Für Männer handelt es sich in beiden Fällen um sanfte Frauen, von denen sie in die Arme geschlossen werden. In dieser Hinsicht sind japanische Männer offensichtlich verwöhnt. Im Film der Nachkriegszeit trifft dies in besonderem Maße zu. Die aus einem armen Bauerndorf im Nordosten Japans stammende Heldin (Hidari Sachiko) in *Nippon konchûki* にっぽん昆虫記 [“Japanische Insektenchronik”] (Imamura Shôhei, 1963) wird Leiterin eines Callgirl-Rings in Tôkyô. Gleichzeitig hat sie mütterliche Züge. So gibt sie ihrem Vater (Kitamura Kazuo) wie eine Mutter die Brust. Zwischen “Prostituierter” und “Mutter” besteht hier nur ein hauchdünner Unterschied.

Der Psychotherapeut Sazaki Kôji weist in *Hahaoya to Nihonjin* 母親と日本人 [“Mütter und Japaner”] (Bungei Shunjû, 1985) interessanterweise darauf hin, daß die japanische Gesellschaft eigentlich noch nie über richtige Väter verfügt habe. Auch in Familien mit scheinbar dominanten Vätern nimmt tatsächlich die Mutter eine wichtigere Rolle ein. Der Ehemann betrachtet seine Frau als Mutter – folgerichtig nennt er sie “Mutti” – und läßt sich verwöhnen. Selbst die Firma stellt für Männer eine Art Mutter dar. Man kann beruhigt sein, solange man bei ihnen ist. [Sazaki führt aus:]

[Japanische Männer] haben selbstverständlich in dem Heim, in dem sie geboren wurden, eine Mutter. In der Familie, die sie gegründet haben, findet sich eine weitere Mutter, die Ehefrau. Wenn sie zur Arbeit gehen, treffen sie wiederum auf eine Mutter, den Vorgesetzten. Auch auf dem Heimweg wartet eine Mutter, die Mama [d.h. die Leiterin] der Bar.

Sazaki zufolge charakterisierte es die japanische Gesellschaft schon immer, daß die Väter nicht bereit waren, ihre Rolle auszufüllen. Solange es starke Mütter gibt, braucht diese Gesellschaft keine Väter. Die Väter (Männer) wollen die Frauen nicht als gleichberechtigt ansehen. Sie wollen stets umsorgt werden. Deshalb überlagern sich “Mütter” und “Prostituierte”.

In der chaotischen Periode nach dem Krieg brauchten die Männer ihre “Mütter” mehr als je zuvor. Mit den im Kaiserreich Groß-Japan verkörperten Werten hatten sie den Boden unter den Füßen verloren. Nun fanden sie ihre innere Ruhe bei den “Müttern” wieder. Die heimkehrenden Soldaten kamen

zurück zur mütterlichen Brust. Die demobilisierten Ehemänner nahmen ihre Zuflucht bei ihren Müttern, den Ehefrauen. Die Kinder sehnten sich nach ihrer "lieben Mutter". Es sollte nicht "Das Reich ging unter, aber Berge und Flüsse blieben"⁵, sondern "Das Reich ging unter, aber die Mütter blieben" heißen. Als die überkommenen Wertvorstellungen mit der Niederlage zusammenbrachen, stellten die Mütter mehr als je zuvor ein Symbol der Einheit dar. Der japanische Film gibt diese Zeitstimmung feinfühlig wieder.

Das Barmädchen (Sengoku Noriko) in *Yoidore Tenshi* 酔いどれ天使 ["Trunkener Engel"] (Kurosawa Akira, 1948) erfüllt für den tuberkulosekranken Gangster (Mifune Toshirô) offensichtlich die Rolle einer Mutter. Sie versucht, den völlig verzweifelnden Kriegsheimkehrer irgendwie aufzurichten. Sie kümmert sich um seine Gesundheit und möchte ihn vom Gangsterleben losbringen. Nachdem er letztlich stirbt, bringt sie die [Urne mit der] Asche andächtig in seinen Heimatort zurück. Sengoku Noriko hinterläßt in diesem Film einen starken Eindruck, weil sie die Rolle der Mutter übernimmt.

Auch die als [unkonventionelle] *Après-Guerre*-Schauspielerin in Erscheinung getretene Awashima Chikage verstärkte allmählich ihr Mutter-Image, nachdem sie zunächst wie in *Tenya wanya* てんやわんや ["Wildes Durcheinander"] (Shibuya Minoru, 1950) oder in *Jiyû gakkô* 自由学校 ["Freie Schule"] (1951) ausgelassene Mädchen gespielt hatte. In *Meoto zenzai* 夫婦善哉 ["Ehepaar zu sein ist gut"] (Toyoda Shirô, literarische Vorlage: Oda Sakunosuke, 1955) stellt sie eine solide Ehefrau dar, die als Geisha für den Unterhalt ihres gutmütigen, aber lebensuntüchtigen Mannes (Morishige Hisaya) sorgt. Für ihren schlaffen Ehemann ist sie eindeutig eine Mutter. Deshalb bettelt er am Ende: "So hilf mir doch, Mutti!" In *Iwashigumo* 鰯雲 ["Schäferwolken"] (Naruse Mikio, 1958) ist sie als standhafte Kriegswitwe zu sehen, die ihren Sohn aufzieht.

Die an Frauen aus der Halbwelt erinnernde Yamada Isuzu verkörpert in *Waga ya wa tanoshi* 我が家は楽し ["Ein trautes Heim"] (Nakamura Noboru, 1951) ebenfalls eine idealtypische Mutter aus der Mittelschicht. Da das Gehalt ihres Mannes (Ryû Chishû), eines Angestellten, kaum zum Überleben ausreicht, trägt sie mit Heimgarbeit zum Unterhalt der Familie bei. Auch wenn Ehemann und Kinder schon schlafen, arbeitet sie. Während sie Reis- mahlzeiten serviert, ißt sie selbst Brot. Als sich ein Kind verletzt hat, verpfändet sie ihren Kimono, um die Behandlungskosten aufzubringen. Trotzdem ist sie

5 Nach einem Gedicht des chinesischen Poeten Tu Fu (712–70).

immer freundlich, ohne jemals die geringste Klage zu äußern oder ihr Lächeln zu verlieren. Sie leitet die Familie und sorgt für den Unterhalt von Ehemann und Kindern.

Im japanischen Nachkriegsfilm sind "Mütter" allgegenwärtig. Mit ihrem Zartgefühl und ihrer Tapferkeit leiten sie die Familien. Nur weil sie existierten, besteht kein Bruch zwischen Vor- und Nachkriegszeit. Sie waren das Fundament der Gesellschaft. Über die bedingungslose Niederlage hinaus wurde von ihnen eine einheitliche Identität bewahrt. Der japanische Film suchte in einer chaotischen Periode nach Stabilität, indem er wieder und wieder solche Muttergestalten porträtierte.

"Mutter, wir können uns noch an den Obersten Gerichtshof wenden!" Diese Worte sind der letzten Szene von *Mahiru no ankoku* 真昼の暗黒 ["Finsternis am Mittag"] (Imai Tadashi, 1956) entnommen. Der zum Tode verurteilte Jugendliche (Kusanagi Kôjirô) ruft sie auf dem Weg in das Gefängnis in Todesangst seiner Mutter zu. Sie zählen zu den bekanntesten Rollentexten des japanischen Nachkriegsfilms. Die zentrale Stellung der Mutter im Kino der Periode geht aus der Tatsache, daß dieser "Schrei der Unschuld" an sie gerichtet ist, klar hervor. Der zum Tod verurteilte Jugendliche appelliert am Ende an die "Mutti". Würde er sich statt dessen an den Vater wenden, dann wäre das Werk nicht annähernd so bewegend. Die Person, welcher der Jugendliche mit letzter Hoffnung zuruft, muß seine "Mutter" sein.

Tatsächlich spielen Mütter in diesem Film eine wichtige Rolle. Sie sind ein unentbehrlicher Teil der Handlung. *Mahiru no ankoku* schildert den sogenannten Hakkai-Skandal, den Mordfall an einem alten Ehepaar, der sich 1951 in dem kleinen Dorf Hakkai in der Präfektur Yamaguchi zugetragen hat (Drehbuch: Hashimoto Shin). Die brutalen Ermittlungsmethoden der Polizei führten zur Verhaftung von vier unschuldigen Jugendlichen, die als Mörder angeklagt wurden (ihre Unschuld stand erst 1988 fest). Es handelt sich um den berühmtesten Justizirrtum der Nachkriegszeit.

Der Film stellt den Fall klar als Justizirrtum dar, da er auf dem Buch *Saibankan* ["Der Richter", Kôbun Sha 1955] des mit der Verteidigung betrauten Rechtsanwalts Masaki Hiroshi basiert. Die Dorfjugendlichen werden aufgrund einer Falschaussage festgenommen. Sie werden solange als Verbrecher behandelt, bis sie selbst nicht mehr wissen, was zutrifft. Der als Haupttäter angesehene Jugendliche wird zum Tod verurteilt. Ihre Mütter sind die einzigen, die ihnen bis zuletzt glauben und sie in Schutz nehmen. Sugimura Haruko glaubte in *Waga seishun ni kui nashi* an ihren verstorbenen Sohn, selbst als sie nahezu aus dem Dorf ausgestoßen wird. In der gleichen Weise halten diese Mütter an der Unschuld ihrer Söhne fest, ohne auf die öffentliche

Meinung zu achten. Hier widersetzen sie sich allerdings den Autoritäten. Iida Chôko, eine der Mütter, kommt wieder und wieder in den Schrein des Dorfes, um zu beten.⁶ Natsukawa Shizue wird von ihrem älteren Bruder (Yamamura Sô) angehalten, die Familie der Opfer aufzusuchen, um sich zu entschuldigen. Als sie sich aber in seiner Begleitung auf dem Weg zu der Familie befindet, widersetzt sie sich ihm erstmals mit den Worten, warum sie sich denn für etwas entschuldigen solle, was ihr Sohn nicht getan habe. Kitabayashi Tanie, eine weitere Mutter, sucht den Polizisten (Shimomoto Tsutomu), der falsch ausgesagt hat, alleine auf und macht ihm mit strenger Stimme Vorwürfe, um die Unschuld ihres Sohnes zu beweisen.

Die zu allem entschlossene Haltung dieser drei Mütter ist herzergreifend. Imai Tadashi porträtiert sie einfühlsam als die einzigen, die bis zum Ende glauben können. Die Schauspielerinnen ihrerseits verfügen über eine ausgeprägte Mütterlichkeit. Iida Chôko etwa wirkt gut als Mutter in ärmlichen Verhältnissen. So hatte sie in *Hitori musuko* 一人息子 [“Der einzige Sohn”] (Ozu Yasujirô, 1936) die vom Leben gezeichnete, freundliche Mutter gespielt, die ihren Sohn (Himori Shin’ichi) alleine erzieht und zum Studium nach Tôkyô schickt. In *Nagaya shinshi roku* 長屋紳士録 [“Einwohner eines Mietshauses”] (1947), dem ersten Nachkriegswerk von Ozu Yasujirô, war sie die gutmütige Frau, welche sich um einen kleinen Jungen kümmert, der sich in ihr Mietshaus in der [kleinbürgerlichen] Unterstadt verirrt hat. In *Dotô no otoko: Rikidôsan monogatari* 怒濤の男・力道山物語 [“Ein Mann wie ein Berg: Die Geschichte des Rikidôsan”] (Morinaga Kenjirô, 1955) stellt sie die Mutter [des populären Sumô-Ringers und Schöpfers des japanischen “Prof Wrestling”] (er ist selbst im Film) dar! In der Serie *Wakadaishô* 若大将 [“Junger Bursche”] ist sie die Großmutter [des Hauptdarstellers] Kayama Yûzô. Natsukawa Shizue dagegen bot ihre repräsentative Leistung in *Kojima no haru* 小島の春 [“Frühling auf einer kleinen Insel”] (Toyoda Shirô, 1940) als fürsorgliche Ärztin, die unermüdlich für ihre an der Hansens Krankheit leidenden Patienten arbeitet. Nach dem Krieg war sie als Mutterschauspielerin aktiv. Als Mutter der Lehrerin Ôishi in *Nijûshi no hitomi* 二十四の瞳 [“Vierundzwanzig Augen”] (Kinoshita Keisuke, 1954) oder von Okada Mariko in *Otoko arite* 男ありて [“Keine Zeit für Tränen”] (Maruyama Seiji, 1955) bleibt sie unvergeßlich. Kitabayashi Tanie schließlich war als “Oma-Schauspielerin” bekannt. Durch ihre Darstellung der Großmutter in *Kiku to*

6 お百度参りをする *O hyaku do mairi o suru*: über hundert Tage einen bestimmten Schrein oder Tempel täglich aufsuchen.

Isamu キクとイサム [“Kiku und Isamu”] (Imai Tadashi, 1959), die ein Geschwisterpaar aufzieht, das aus der Beziehung zwischen ihrer Tochter und einem amerikanischen Soldaten stammt, ist sie in die Geschichte des japanischen Nachkriegsfilms eingegangen. Allen drei Schauspielerinnen ist eine überströmende Mütterlichkeit eigen. In *Mahiru no ankoku* spielen sie die Mütter, die ihren Söhnen bis zuletzt glauben. Die Konsequenz der Mütterlichkeit verkörpert sich in der bloßen Existenz dieser Schauspielerinnen.

Tanaka Kinuyo stellte vor dem Kriegsende in *Rikugun* und danach in *Okâsan* konsequent zartfühlende Mütter dar. In der gleichen Weise spielten japanische Schauspielerinnen außerordentlich häufig die überkommenen Mutterfiguren, die mit der bedingungslosen Kapitulation nicht ausgedient hatten. Da der japanische Nachkriegsfilm diese idealtypischen Mütter in den Mittelpunkt der Erzählungen rückte, war er bei dem Aufbau einer stabilen Welt erfolgreich. “Die Tapferkeit der Mütter” gab der Welt des Films Halt.

II. *Ein friedlicher Vater*

Ryû Chishû

Ryû Chishû weilt nicht mehr unter uns. Da er achtundachtzig Jahre zählte, mag es angebracht sein, von einem erfüllten Leben zu sprechen. Ein Schauspieler, dem soviel Liebe und Sympathie entgegengebracht wird, seit er seinen Lebensabend erreicht hat, ist selten. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er zwar in zahlreichen Filmen gespielt, konnte aber kaum als auffällige Erscheinung bezeichnet werden. Die Tatsache, daß er in den letzten Jahren geradezu schlagartig an Beliebtheit gewann, verdeutlicht, wie sehr sich der Zeitgeist gewandelt hatte. Als die wirtschaftliche Hochwachstumsphase von der Reifungsphase abgelöst wurde, stieg die Nachfrage nach *sanfteren* anstatt kraftvollen Männern.

Ryû Chishû spielte während seiner ganzen Karriere immer wieder friedliche Japaner: selbstlose, ihre Gefühle nicht offen zeigende Väter; der Zeit entrückte, zurückgezogene, alte Menschen; im Alltag unbekümmert vor sich hin lebende, uneigennützig, durchschnittliche Personen. Wieder und wieder stellte er *harmlose*, gelassene Männer dar. Er war das genaue Gegenteil eines auffallenden Stars, der über die außergewöhnliche Ausstrahlung eines Mifune Toshirô, Ishihara Yûjirô oder Katsu Shintarô verfügt. Genügt es nicht, *O chazuke no aji* お茶漬の味 [“Der Geschmack von Reis mit Tee”] (Ozu Yasujirô, 1952) zu erwähnen? Er machte als Alltagsmensch erstmals auf sich aufmerksam.

Um mit den Worten [des aus dem Fernsehen bekannten Filmkritikers] Yodogawa Nagaharu zu sprechen: "Wenn ich Ryû Chishû inmitten von Reisstrohmatten, Schiebetüren und japanischem Bettzeug sehe, geht mir das Herz auf." (Ryû Chishû: *Aru ga mama ni* ["Offen und ehrlich"], Sekai Bunka Sha 1992).

Der Name Ryû Chishû steht für alternde Charaktere, ja alte Menschen. Er verkörperte seit so früher Jugend alte Männer, daß es fraglich scheint, ob er jemals jung gewesen ist. In *Hitori musuko* 一人息子 ["Der einzige Sohn"] (Ozu Yasujirô, 1936) wurde er erstmals in der Rolle eines alten Mannes besetzt. Die Gelegenheit soll sich ergeben haben, als Ozu ihn ansprach: "Hast' schon mal einen Alten gespielt, Ryû? Versuch's doch mal!" (Ryû Chishû: *Haiyû ni narô ka. Watakushi no rireki sho* ["Soll ich Schauspieler werden? Mein Lebenslauf"], Asahi Bunko 1992). Gerade dreißig Jahre alt geworden, sollte er damit die Glanzrolle seines Lebens gefunden haben. Sein abgemagerter, alternder Körper, seine unbefangene Erscheinung und die stark mundartliche, ungeschliffene Ausdrucksweise der Region bei Kumamoto trugen zu der Atmosphäre eines Dorfschullehrers bei, was ihn für ältere Charaktere geradezu prädestinierte.

Hitori musuko ist die traurige Geschichte einer Mutter-Kind-Beziehung. Eine Mutter (Iida Chôko) aus [der ländlichen Region] Shinshû hat ihren Sohn (Himori Shin'ichi) unter großen Mühen [zum Studium] nach Tôkyô geschickt. Als sie nach vielen Jahren einmal in die Hauptstadt kommt, stellt sie fest, daß der Sohn, an dessen Karriere sie geglaubt hatte, Frau und Kinder hat und als Lehrer an einer Abendschule ein armseliges Leben führt. Ryû Chishû spielt den wohlmeinenden Lehrer aus der Grundschulzeit des Sohnes. Auch er kam mit großen Plänen nach Tôkyô. Auf den Boden der Wirklichkeit gebracht, betreibt er nun eine Imbißstube in einem neuerschlossenen Vorstadtviertel jenseits des Flusses Sumida. Er ist gescheitert und hoffnungslos im kleinbürgerlichen Leben untergegangen. Gewöhnlich geraten solche Rollen zu schäbigen, düsteren Männern, aber in seinem Fall war immer eine bestimmte friedliche Heiterkeit spürbar.

Auch wenn man diesen Film heute als Video sieht, hat Ryû Chishû wirklich etwas Frisches an sich. Die Mutter und ihr Sohn suchen die kleine Imbißstube am Stadtrand auf, um dem wohlmeinenden Lehrer Guten Tag zu sagen. Ryû Chishû, wie sie ihn dort antreffen, trägt eine Kittelschürze (zusätzlich hat er noch eine Küchenschürze umgebunden) und knetet Paniermehl. Ein Mann

zieht Kochkleidung an und arbeitet im Haus! Nicht einmal heute ist das ein vertrautes Bild. Für die damaligen Verhältnisse muß es revolutionär gewesen sein.

In dieser Aufmachung von seinem Schüler ertappt, stottert er peinlich berührt mit einem verlegenen Lächeln: "Ja also, sowas aber auch!", er gibt jedoch überhaupt nichts vor. In sein Schicksal ergeben, meint er: "Es ist gekommen, wie es kommen mußte!" und auf seinem Gesicht zeichnet sich ein friedliches Lächeln ab. In der Leistungsgesellschaft kann man sich doch gar nicht genug anstrengen oder zuviel arbeiten. Und das Leben in einer Imbißstube am Stadtrand ist doch auch schön. Eine weltabgewandte Muße dieser Art ist spürbar. Sicher, mit vier Kindern ist das Leben alles andere als unbeschwert. Und trotzdem stehen im Garten einige Töpfe mit Pflanzen und von der Überdachung der Veranda baumelt ein Vogelkäfig.⁷ Er strahlt die entspannte Lebensweise des einfachen Volks aus.

Sein friedlicher Charme sticht in diesem Film hervor. Vielleicht lebt dieser wohlmeinende Lehrer ja seinem Schüler vor, daß es in dieser Welt noch andere Werte als die berufliche Karriere gibt.

Auch seine erste Hauptrolle in einem Werk von Ozu Yasujirô in *Chichi ariki* 父ありき ["Es war einmal ein Vater"] (1942) war eine ältere Person: ein Vater, der seinen Sohn alleine aufzieht, nachdem er seine Frau verloren hat. Wiederum stellt er einen "Hausarbeit verrichtenden Vater" dar. Denn er macht sich doch tatsächlich mit Nadel und Faden an Flickarbeiten! Er bringt seinem Sohn Kleidung und Unterwäsche in das Internat und bemerkt gar mütterlich: "Socken zieht man abwechselnd an! Dann halten sie länger." Solch ein Vater provoziert weder Auflehnung noch Ödipuskomplexe. Daher beschließt der erwachsene Sohn (Sano Shûji), mit dem Vater zusammenzuleben und seine Kindespflichten zu erfüllen. Als er stirbt, vergießt der Sohn Tränen über den guten Vater. Seine Vaterfiguren haben etwas Mütterliches.

Ryû Chishûs repräsentative Leistung in der Nachkriegszeit ist *Banshun* 晩春 ["Später Frühling"] (1949), gleichfalls von Ozu Yasujirô. Dieser Film, in dem er Hara Setsukos Vater verkörpert, beinhaltet gute Szenen, die immer wieder ein bitteres Lächeln entlocken. Tsukioka Yumeji, eine gute Freundin der Tochter, kommt zu Besuch in ihr Haus in der Stadt Kamakura. Sie unterhalten sich in ihrem Zimmer im ersten Stock. Da kommt der Vater von

7 Töpfe mit Omoto (おもと *Rhodea japonica*) und Vogelkäfige auf der aus unbearbeiteten Bohlen gefertigten, überdachten Veranda (縁側 *engawa*) stellen Attribute traditioneller, einfacher Häuslichkeit dar.

unten herauf und bringt ein mit Schwarztee und Brot beladenes Tablett! Als verwitweter Vater ist er sicherlich an Küchenarbeit gewöhnt. Für die Freundin der Tochter Schwarztee zubereiten und servieren, allerdings, das ist Ryû Chishû, wie er leibt und lebt. Von dem herkömmlichen, äußerst autoritären Typ unterscheidet er sich vollkommen. Er ist freundlich, ruhig und gelassen. In einigen Szenen hat er geradezu etwas Komisches. Etwa nachdem er vergessen hat, den Zucker mitzubringen, und sagt: "Ach, dumm von mir!" Auch in *Hitori musuko*, als er in Kochkleidung Schweinekotelett zubereitet, wäre es ihm ein leichtes gewesen, für die Töchter Tee zu kochen. Es versteht sich von selbst, daß diese Väter sich um die Heirat der Tochter sorgen und deren Glück über das eigene stellen.

In *Arashi* 嵐 ["Der Sturm"] (Inagaki Hiroshi, 1956) stellt Ryû Chishû erneut einen verwitweten Vater dar, der ein Leben als 'Hausmann'⁸ führt. Es ist eine Verfilmung des gleichnamigen Meisterwerks von Shimazaki Tôson [(1872–1943), des bedeutendsten Vertreters der naturalistischen Bewegung in Japan]. Das Werk basiert auf der Lebensgeschichte des Schriftstellers, der vier von der Ehefrau zurückgelassene Kinder aufziehen mußte. Ryû Chishûs Darstellung des Literaten (im Film: Mizusawa) erinnert indessen an einen kleinbürgerlichen Vater. Er entschließt sich, die Stelle an der Universität aufzugeben und die vier Kinder selbst aufzuziehen. Seine Doppelrolle als Schriftsteller und Hausmann führt wiederum zu eindrucksvollen, typischen Szenen.

Sein ältester Sohn ist schüchtern. Auch nachdem er in die Grundschule gekommen ist, macht er noch das Bett naß. Er ruiniert das Bettzeug. Eines Tages geht der Vater mit dem Sohn auf eine Vortragsreise in das Umland. Sie übernachten in einem Gasthof. Nachts, nachdem er dafür gesorgt hat, daß das Kind eingeschlafen ist, liest er alleine ein Buch. Da besinnt er sich und nimmt ein Handtuch aus der Reisetasche. Als er sich erinnert, was er tun wollte, breitet er das Handtuch unter dem schlafenden Sohn aus. Er nimmt Rücksicht darauf, daß man die Betttücher eines Gasthofs nicht verschmutzen sollte. Es ist kein anderer Schauspieler des japanischen Films denkbar, der diesen Vater darstellen könnte.

Die Kinder wachsen schnell heran. Auch die einzige Tochter (Yukimura Izumi) kommt in die Schule. Eines Tages bricht er krank zusammen. Sie pflegt den bettlägerigen Vater. Gegenüber dem Arzt, der zu einem Krankenbesuch gekommen ist, bemerkt sie mütterlich: "Er ist immer so eigenwillig!"

8 主夫 *shufu*, "Hausmann": ein nicht lexikalisiertes Homonym von 主婦 *shufu*, "Hausfrau".

Vom Bett aus blickt Ryû Chishû diese frühreife Tochter freudestrahlend an. Erneut ist er durch und durch friedlich und sanft. Die Art, wie er vollkommen ratlos und verlegen zu der alten Dienerin (Tanaka Kinuyo) "Kümmere dich darum" sagt, als er erfährt, daß seine Tochter die Menarche bekommen hat, entlockt ein bitteres Lächeln.

Ryû Chishûs Väter sind alles andere als patriarchalisch und streng. Vielmehr sind sie freundlich und versuchen, sich mit den Kindern auf eine Stufe zu stellen. Trotzdem erfüllen sie ihre väterlichen Pflichten stets tadellos. Zwar zeigen sie ihre Liebe nicht offen, aber sie verfolgen die Kinder mit stiller Anteilnahme und haben Verständnis für ihre Wünsche und Träume. Iwashita Shima, die in *Sanma no aji* 秋刀魚の味 ["Wie der Geschmack von Makrelen"] (Ozu Yasujirô, 1962) seine Tochter spielte, erinnert sich:

In "Wie der Geschmack von Makrelen" begrüßt die mutterlose Tochter den betrunken heimkehrenden Vater oft wie ihren Ehemann.⁹ Sie hat die Stelle der Mutter einzunehmen. In der Szene, in der diese Tochter heiratet, sagt er "Wie schön!". Es steht mir klar vor Augen, daß ich daraufhin nicht gespielt hatte, sondern wirklich tief gerührt war. (Ryû Chishû: *Aru ga mama ni* ["Offen und ehrlich"]).

Tatsächlich konnte dieser wortkarge, schlichte Schauspieler zu Tränen rühren, wenn er mit ein oder zwei Worten etwas Gefühlvolles sagte. Das soll nicht heißen, daß er seinen Gefühlen Ausdruck gab. Genauer gesagt, zeigte er sie überhaupt nicht und wagte auch in bewegten Momenten nur wenige Worte. Gerade deswegen konnte er jedoch berühren. Selbst als am Ende von *Tôkyô monogatari* 東京物語 ["Eine Geschichte aus Tôkyô"] (Ozu Yasujirô, 1953) seine langjährige Ehefrau (Higashiyama Chieko) ihm in den Tod vorangeht, bricht er nicht etwa vor den Kindern in Tränen aus. Weiterhin nimmt er eine selbstlose Haltung ein und sagt zu Hara Setsuko, als wäre nichts geschehen: "War ein schöner Sonnenaufgang! Heute wird's sicher wieder warm!" Daraus spricht das für Japan charakteristische, stille Bewußtsein der Vergänglichkeit aller Dinge, die Ruhe des einfachen Volks. Für ihn ist selbst der Tod ein Teil des friedlichen Alltags. Zudem eignet ihm der Anstand meiji-zeitlicher Männer, welcher es nicht erlaubt, in Gesellschaft anderer in Tränen auszubrechen oder anderweitig die Fassung zu verlieren. Ryû Chishû erscheint denn auch nur auf den ersten Blick schwach. Tatsächlich ist er stark und stoisch wie die alten Samurai.

9 「お帰りなさい」と迎える *O kaeri nasai to mukaeru*, sie sagt "Schön, daß Sie wieder da sind" zur Begrüßung, eine Formel, die gewöhnlich von der Ehefrau angebracht wird.

Selbst im Privatleben soll er schweigsam gewesen sein. Weder trank noch spielte er. Vielleicht bedeuteten ihm nicht einmal Frauen etwas. Miyake Kuniko zufolge [existierte für ihn] "nur die Ehefrau". Und Takamine Mieko bemerkte spöttisch: "Ein Heiliger, ganz und gar. Außer der Ehefrau hat er niemand." (Ryû Chishû: *Aru ga mama ni* ["Offen und ehrlich"]).

Gefühlskälte und Schlichtheit sind mit allgemeiner Beliebtheit nicht vereinbar. Sie erinnern an das Dandytum der meiji-zeitlichen Männer, die eine gewisse Schroffheit guthießen. In seiner Autobiographie "Soll ich Schauspieler werden? Mein Lebenslauf" (*Haiyû ni narô ka. Watakushi no rireki sho*) äußert er sich folgendermaßen über seine Wortkargheit:

Ich war schweigsam. Nicht zuletzt weil ich den Dialekt meiner Heimatstadt Kumamoto nicht ablegen konnte, sprach ich nicht viel. In meiner Heimat sagt man gern: "Ein Mann spricht drei Worte in drei Jahren." Im allgemeinen wird es geschätzt, wenn man nicht leichtfertig drauflosredet. Auch war mir von meinem Vater eingeschärft worden, daß Männer [getreu dem Motto] "Reden ist Silber und Schweigen ist Gold" nicht zuviel reden sollen. Im Grunde genommen, bin ich nach wie vor überzeugt, daß es sich auszahlt, wenn Männer nicht allzuviel sagen.

Männer aus der Meiji-Zeit reden niemals leichtfertig. Sie richten keine frivolen Worte an Frauen. In Gesellschaft anderer brechen sie nicht ohne weiteres in Tränen aus. Altmodische Überzeugungen dieser Art hielt er in Ehren. Darauf hat auch [der Filmkritiker] Satô Tadao einmal hingewiesen, und Ryû Chishû selbst berichtet in "Ôfuna-Tagebuch: Erinnerungen an Ozu Yasujirô" (*Ôfuna nikki: Ozu Yasujirô sensei no omoide*) von einer aufschlußreichen Begebenheit. Im Zusammenhang mit der Darstellung der letzten Szene von *Banshun* widersprach er erstmals Ozus Regieanweisungen. Der Vater, den er verkörpert, ist von der Hochzeit seiner Tochter (Hara Setsuko) alleine heimgekehrt und schält stillschweigend einen Apfel. An dieser Stelle soll Ozu gesagt haben: "Brich' in Tränen aus, nachdem du den Apfel geschält hast!" [Ryû kommentiert in dem erwähnten Buch:]

[Er sagte] nicht "Schluchzen", sondern "in Tränen ausbrechen". Ich stimmte ein "Huhuu" an und gab vor zu weinen. Gewöhnlich haßte Ozu Übertreibungen. Da es das erste Mal war, daß ich solch eine Anweisung erhielt, war ich ziemlich überrascht. Ich brachte das nicht fertig. Noch bevor ich es versuchte, war mir klar, daß ich es nicht konnte. Es war schlicht und einfach komisch. "Herr Ozu, so geht das nicht", [bemerkte ich.] Das war das erste und letzte Mal, daß ich seinen Regieanweisungen so kraß widersprach. (Ryû Chishû: *Ôfuna nikki: Ozu Yasujirô sensei no omoide* ["Ôfuna-Tagebuch: Erinnerungen an Ozu Yasujirô"], Fusô Sha 1991.)

Ein Vater, der seine Tochter verheiratet hat, kehrt alleine in sein tristes Heim zurück. Ryû Chishû widersprach dem Regisseur, der einen "Tränenausbruch"

forderte, mit der Begründung, daß er nicht derartig übertreiben könne. Dieser Vorfall ist typisch für seine Schweigsamkeit schätzende Art.

Ryû Chishû stellte Väter dar, die das Heim und die Zeit, die sie dort mit der Familie verbringen, über alles lieben. Auch unter diesem Aspekt schuf er eine neuartige Vaterfigur. In jedem Ozu-Film kommt sicher eine Szene vor, in welcher er, gleich wenn er nach Hause kommt, die westliche Kleidung gegen die japanische ablegt. In Anzug und Krawatte nach Hause gekommen, wechselt er in japanische Kleidung, wobei ihm Ehefrau und Tochter zur Hand gehen. Dann setzt er sich gemütlich an den Eßtisch. Sieht man Anzug und Krawatte als Uniform der Außenwelt an, dann steht der Kimono für die Gemütlichkeit im Kreise der Familie. Indem er in den Kimono wechselt, kehrt er vom öffentlichen Leben in das Familienleben zurück.

Er spielte vorbildliche Väter. Die Pflichten, die mit den Rollen im Berufs- und Familienleben einhergehen, erfüllen sie stets gleichermaßen. Genau besehen, hinterläßt er allerdings in der Mehrzahl der Fälle kaum einen Eindruck als Berufstätiger. Es wird so gut wie nie erläutert, was er denn in seiner Firma eigentlich arbeitet. Er ist immer nur damit beschäftigt, Dokumente zu stempeln. In *Tôkyô boshoku* 東京暮色 [“Tôkyô in der Abenddämmerung”] (Ozu Yasujirô, 1957) besitzt er als Aufsichtsrat einer im Geschäftszentrum Tôkyôs gelegenen Bank sogar ein eigenes Büro. Aber sobald er am Arbeitsplatz erscheint, sagt er zu der Büroangestellten: “Bin am üblichen Ort zu erreichen”, und dann verschwindet er in einer Spielhalle!

Der Eindruck, den er als Berufstätiger hinterläßt, ist außerordentlich schwach. Auch als Schriftsteller Shimazaki Tôson in *Arashi* sitzt er fortwährend am Schreibtisch und arbeitet an dem Manuskript für das “Lexikon der französischen Literatur”. Über dessen Inhalt erfährt man allerdings so gut wie nichts. Vielmehr wird wiederum seine Seite als Familienvater betont. Er ringt mit den Kindern im Garten. Wenn es regnet, geht er los, um sie mit dem Schirm von der Grundschule abzuholen. Er sucht mit ihnen das öffentliche Badehaus auf. Seine Darbietung gerät nicht zu einem Literaten, sondern zu einem äußerst kleinbürgerlichen Typ. Er ist ein häuslicher Vater.

Ryû Chishû mangelte jede Erfahrung als Soldat. Obwohl er ebenfalls bei Shôchiku angestellt war, wußte etwa ein Sano Shûji, was es heißt, an der Front zu kämpfen. Ryû Chishû dagegen war kein einziges Mal Soldat gewesen. In seiner Autobiographie steht:

Im Krieg wurden auch aus den Filmstudios immer mehr Leute zum Militär eingezogen. Unter den Schauspielerkollegen wurden Sano Yanko und Sano Shûji sogar drei Mal einberufen. Sie kamen und gingen. Ich jedoch entging der Einberufung aus irgendeinem Grund (*Ôfuna nikki*, ebenda).

Seine unveränderliche Einfachheit ist auch im Zusammenhang mit der mangelnden Kriegserfahrung zu sehen. Da er nicht gedient hatte, bestand zwischen [seinen schauspielerischen Darbietungen] der Vorkriegszeit und denen der Nachkriegszeit kein gravierender Unterschied. Seine Rolle in *Hitori musuko*, als er in Kochkleidung Schweinekotelett zubereitete, und die in *Banshun*, als er seiner Tochter und ihrer Freundin schwarzen Tee brachte, gehen derartig fließend ineinander über, daß es kaum zu glauben ist, daß sich in der Zwischenzeit ein gewaltiger Krieg ereignet hatte. Auch nach dem verlorenen Kriege war er unverändert friedlich und sorglos. Diese Ebenmäßigkeit legt die Frage nahe, ob es denn für ihn gar keinen Krieg gegeben habe. In den Werken von Ozu Yasujirô stellt er in *Ochazuke no aji* und in *Sanma no aji* Kriegsheimkehrer dar. In keinem der beiden wird er als Mann porträtiert, der tiefe Wunden erlitten hat. Er akzeptiert den Krieg so gelassen wie ein Naturphänomen und gliedert sich ruhig in die Nachkriegsgesellschaft ein. Wohl sagt er das eine oder andere Mal, daß er Krieg haßt, oder singt Militärlieder, die gefallene Kameraden betrauern. Scharfe Kritik liegt ihm jedoch fern. Selbst Krieg nimmt er unbekümmert hin.

Sowohl vor als auch nach dem Krieg führte er das Leben eines Durchschnittsbürgers. Diese Stabilität, ja Kontinuität charakterisierte ihn in der Nachkriegszeit. Der Vater, der in Kochkleidung Schweinekotelett zubereitet hatte, mußte sich nach dem Krieg nicht ändern, um seine Rolle als Familienvater auszufüllen. Es bereitete ihm keine Probleme, sich über die Heirat der Tochter den Kopf zu zerbrechen oder sich energisch für die Erziehung der Kinder einzusetzen. Die Staatsform mochte sich durch den Krieg geändert haben, doch das Leben einer durchschnittlichen Familie verlief in den alten Bahnen. Väter tragen die Verantwortung dafür, die Kinder großzuziehen, und sorgen sich um die Heirat der Töchter. In einer Zeit, in der zahlreiche Männer durch Krieg und die anschließende Niederlage ihrer Autorität beraubt worden waren, konnten nur die von Ryû Chishû verkörperten Väter ihr Leben im Kreis der Familie unverändert fortsetzen. Dies verdankten sie ihrer friedlichen Einfachheit. In dem Maße, in dem sie nicht aktiver in die Gesellschaft verstrickt waren, konnten sie ihr Familienleben, von Kindern umgeben, unangefochten weiterführen. Damit stehen sie im krassen Gegensatz zu dem Vater, den Takizawa Osamu in *Anjô ke no butôkai* 安城家の舞踏会 [“Ein Ball im Hause Anjô”] (Yoshimura Kôzaburô, 1947) darstellt. Denn in seiner Verzweiflung über das Kriegsende beschließt dieses Oberhaupt einer heruntergekommenen Adelsfamilie, sich zu erschießen.

In dem Nachkriegsfilm *Te o tsunagu kora* 手をつなぐ子等 [“Kinder Hand in Hand”] (Inagaki Hiroshi, 1948) spielt Ryû Chishû einen einfühlsamen Lehrer, der sich eines geistig behinderten Jungen mit nie versiegender Freundlichkeit annimmt. Großzügig behandelt er das Kind keineswegs unterschiedlich, sondern wie ein völlig normales Mitglied der Schulklasse. Als er sieht, daß der Junge während seines Spiels im Dreck einen gleichmäßig runden Schmutzkloß geformt hat, beschließt er, seine handwerkliche Begabung zu fördern. Der Junge ist herzensgut und macht keine Anstalten, sich zu wehren, auch wenn er von boshaften Jungen schikaniert wird. Nachdem der Lehrer dies durchschaut hat, macht er sich mit den Klassenkameraden daran, den Jungen zu beschützen. Trotzdem gehört er nicht zur Kategorie der von der Idee der Menschlichkeit begeisterten Gerechtigkeitsfanatiker. Er ist vollkommen gelassen.

Beim Betrachten eines Videos dieses Films überraschte mich folgendes. So wurde mir klar, daß die Erzählung im Jahr 1937 angesiedelt ist, während ich völlig überzeugt gewesen war, daß der Film im demokratischen Nachkriegs-Japan spielt. Ryû Chishûs übliche schauspielerische Darbietung hatte den Unterschied zwischen Vor- und Nachkriegszeit verblassen lassen. Der vorkriegszeitliche Ryû Chishû konnte, wie er war, die Nachkriegswelt betreten. Ebenso war es ihm ohne weiteres möglich, von der Nachkriegszeit Eingang in die Welt der Vorkriegszeit zu finden. Er hatte sich in der Zwischenzeit kaum verändert.

Zu seinem großen Glück gehörte er dem Filmstudio Shôchiku an, das in einem fort Frauen- und Kleinbürgerfilme drehte. Selbst ein spindeldürrer Schauspieler, der in Epochen- oder Action-Produktionen so gut wie unbrauchbar war, konnte sich in diesem Bereich als gutmütiger Angestellter oder selbstloser, genügsamer Durchschnittsbürger behaupten. Im Alltag ließ es sich auch ohne besondere Ausstrahlung friedlich leben.

In *Banshun* kommt eine schöne Szene vor, in der Ryû Chishû nach seiner Heimkehr der Tochter (Hara Setsuko) gegenüber sitzt und eine Mahlzeit einnimmt. Wie üblich geht der Heimkehrer, sofort nachdem er den Anzug mit japanischer Kleidung vertauscht hat, in den Waschraum, wäscht sich das Gesicht (amüsanterweise benützt er stets ein altertümliches Lehnwort, anstatt “Seife” zu sagen¹⁰) und setzt sich an den niedrigen japanischen Eßtisch. Dann verspeist er glücklich den Reis, den seine Tochter in einem Schälchen

10 Er wählt nicht das übliche Wort 石けん *sekken*, sondern das dem Portugiesischen entlehnte Wort シャボン *shabon*.

serviert hat. Tatsächlich macht er sich als Vater eines solchen Hauses prächtig. Es mag unklar sein, welcher Arbeit er in der Firma nachgeht. Aber es kommt klar zum Ausdruck, daß ihm zu Hause die Kinder über alles gehen.

In *Waga ya wa tanoshi* 我が家は楽し [“Ein trautes Heim”] (Nakamura Noboru, 1951) verkörpert er einen Vater von vier Kindern. Takamine Hideko stellt die älteste, Kishi Keiko die folgende Tochter dar. Er ist Leiter der Personalabteilung einer großen Backwarenfabrik. Wiederum macht er seine Aufgaben in der Fabrik nicht deutlich. Es ist indessen klar, daß ihm als Familienvater stets das Glück der Kinder am Herzen liegt. Er sitzt mit ihnen um den mit dem Abendessen gedeckten Tisch. Als die Prämie für die fünf- und zwanzigjährige Beschäftigungszeit in der Fabrik kommt, geht er mit seiner Frau (Yamada Isuzu) in ein Kaufhaus und besorgt Geschenke für sie. In *Arashi* sitzt er mit den Kindern um den Eßtisch und ißt Curry-Reis. [Jahre später] besucht er seinen Sohn und ist tief gerührt, als dieser ihn ein Bad nehmen läßt, das mit Brennholz geheizt ist, das er selbst in den Bergen geschlagen hat.

Ryû Chishû ist immer im Kreis seiner Familie. Er ist oft zu Hause, weshalb er an den Vater aus [der Comic-Serie] *Sazae san* サザエさん [“Frau Sazae”] erinnert. Er legt mehr Wert auf das bescheidene private Glück als auf öffentliche Verdienste. Damit steht er in der Tradition des Kleinbürgertums, die an selbstloser Aufopferung für den Staat arm ist. Die Heirat der Tochter beschäftigt ihn wesentlich mehr als seine Arbeit. Weit mehr als die Zukunft der Firma liegt ihm die Zukunft der Kinder am Herzen. In *Tôkyô boshoku* sorgt er sich um seine Tochter (Hara Setsuko), die in das Elternhaus zurückgekehrt ist, weil ihre Ehe nicht glücklich verlief. Sie ist erwachsen und hat bereits Kinder. Offensichtlich wäre es besser für sie, nicht im Elternhaus zu sein. In der Sorge um die Tochter sucht er ihren Ehemann (Shin Kinzô) auf.

Ryû Chishû war unvereinbar mit den auch als “Unternehmenskrieger” bezeichneten Firmenangestellten, die in der späteren Hochwachstumsphase erschienen. Sie mochten ihre Familien für das Wohl der Firma opfern. Sein Platz dagegen war nicht in der Firma, sondern ganz klar zu Hause. Das kann nicht einfach als kleinbürgerlich abgetan werden. Die Väter, welche die harte Vorkriegszeit durchlebt hatten, waren vollkommen überzeugt, daß sich niemand außer ihnen um ihre Familie kümmern und die Kinder aufziehen werde. Sie überließen das Wohl der Familie nicht Staat oder Firma. Denn in den Staat etwa konnten sie nicht die geringste Hoffnung setzen. In *Arashi* fragt er einen Arbeitslosen, der zum Betteln gekommen ist, in ungewöhnlich ernster Art: “Warum hast Du denn keine Arbeit? Du bist doch gesund!” Dieser

Familienmensch ist einfach und selbständig. Er gibt niemals auf, weil er sich um seine Familie zu kümmern hat.

Er liebt seine Familie als die eigentliche Basis des Individuums und kümmert sich hingebungsvoll um sie. Dabei ist ihm bewußt, daß sie eines Tages auseinandergehen wird. Seine Tochter in *Banshun* heiratet letzten Endes und zieht aus. Mehr als den Fortbestand der Familie wünscht er sich das Glück der Tochter. Auch wenn er sie vermißt, nimmt er es auf sich, alleine zurückzubleiben. Ebenso denkt der Vater aus *Arashi* an die Zukunft der Kinder und läßt sie eine Lebensweise wählen, die ihnen liegt. So lösen sich die Kinder, eines nach dem anderen, von ihrem Heim. Nachdem in *Tôkyô monogatari* seine langjährige Ehefrau verstorben ist, trennt der Familienvater sich von der Frau (Hara Setsuko) seines [vor Jahren im Krieg gefallenen] Sohnes, mit dem Rat, eine am eigenen Glück orientierte Lebensweise einzuschlagen. Ryû Chishû, dem die Familie mehr als jedem anderen bedeutet hat, vergewissert sich am Schluß, daß jeder seine eigenen Wege geht. Dann lebt auch er wieder alleine. Dieser Vater möchte keineswegs von den Kindern verwöhnt werden. Zuvor dachte er nicht daran, vor den Kindern in Tränen auszubrechen. Nun liegt es ihm fern, sich wegen seines Alters verwöhnen zu lassen. Der allein zurückgebliebene Vater aus *Banshun* kennt weder "Tränenausbrüche" noch "Schluchzen". Einsamkeit nimmt er stillschweigend auf sich. Der auf den ersten Blick schwach erscheinende Ryû Chishû war in Wirklichkeit einer der Meiji-Männer, die im Inneren gefestigter als alle anderen waren.

In *Kohayakawa ke no aki* 小早川家の秋 ["Der Herbst der Familie Kohayakawa"] (Ozu Yasujirô, 1961) spielt er einen alten Bauer, der in der Nähe eines Krematoriums lebt. Während er beobachtet, wie aus dem Schornstein kaum sichtbar Rauch aufsteigt, wechselt er folgende Worte mit seiner Ehefrau (Mochizuki Yûko):

[Frau:] "Bei einem alten Väterchen oder Mütterchen ist es nur natürlich. Wenn es ein junger Mensch war, täte er mir leid.

[Mann:] "Hm. Menschen sterben und vergehen wohl, aber immer wieder werden neue geboren."

[Frau:] "Ja so ist es, hat schon alles seinen Sinn."

Wie diese Alten dürfte Ryû Chishû nun von irgendwo seinen eigenen Rauch gelassen betrachten.